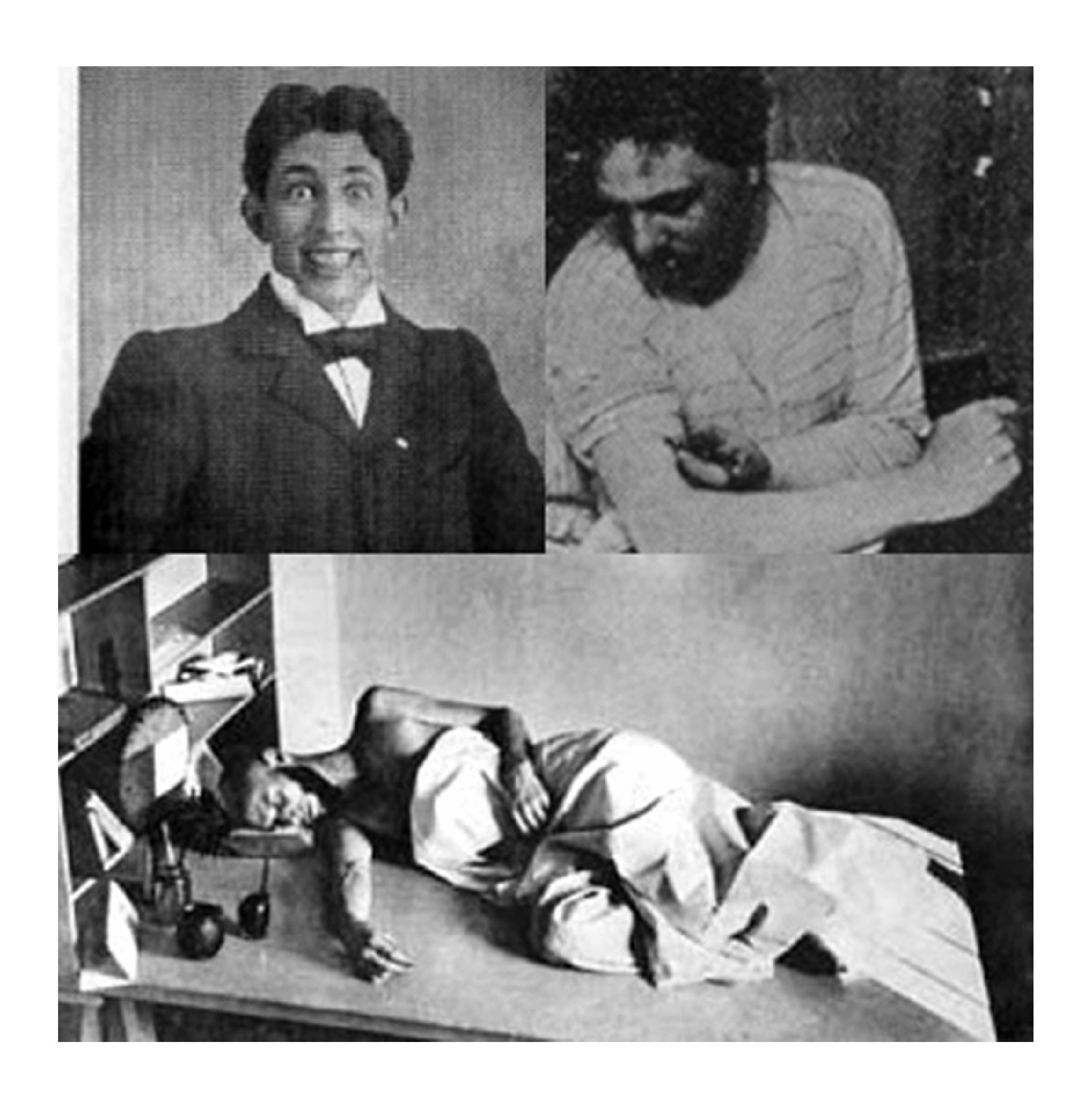
Acciones y testamentos proto-performáticos en el Uruguay de principios del siglo XX



Juan Angel Italiano

Acciones y testamentos proto-performáticos en el Uruguay de principios del siglo XX

LA DIFÍCIL SEDUCCIÓN EN EL ESPACIO DE LO PERFORMATIVO

La performance en America Latina en general, ha sido una herramienta usada para cuestionar y criticar los malos usos y abusos realizados en el campo de la política y los sistemas represivos y coercitivos que la sociedad crea, reproduce e implementa como formas de control y poder sobre el individuo. Mientras que un actor representa, el performer es. El gesto, la imagen, el propio cuerpo se convierte en parte de la obra. La acción y su realización es parte del trabajo. En la performance se busca remover, sacudir, provocar. El ejercicio performático cuestiona los conocimientos, los valores, las doctrinas, las costumbres de una sociedad. La puesta en escena es parte de la obra, pero no es la obra. La inmaterialidad flotante de la performance es en realidad el resultado final del trabajo. La performance aparece en ese espacio intermedio entre el realizador y el receptor. Es el punto en que quién contempla, asocia y descubre en su propio conocimiento, el cuestionamiento a un hecho determinado. El performer exige, la performance es exigente con el público, este debe consustanciarse, intentar descubrir, traducir la acción performática. Si el observador presente, sólo toma una acción contemplativa, si sólo espera el resultado final de una historia narrativa, difícilmente se encuentre la interzona donde aparece lo performático. Esto dependerá del lenguaje y de la claridad de la propuesta, pero además depende del conocimiento, de la información, del esfuerzo del otro por comprender el mensaje. La performance necesita del compromiso de las dos partes, una por expresar con claridad una idea, la otra por establecer las correlaciones posibles resultantes entre el caudal de información recibida y el conocimiento almacenado. El discurso performático es exigente, debe serlo. Quien asiste a una performance debe estar compenetrado para encontrar ese espacio a medio camino entre el cuerpo y la idea. Pero es exigente con el performer también. Debe comprender que el uso de un lenguaje simbólico necesita un equilibrio justo, que las acciones deben seducir, atraer el entendimiento del otro y que deben ayudar a construir un espacio intermedio que construya un razonamiento crítico.
En el campo performático, de la intención a la concreción hay un largo paso. Muchos largos pasos. La performance debe sorprender, cuestionar, resultar de alguna manera inesperada. La acción performática no siempre es comprendida por todos y no siempre es comprendida de la misma forma. Y ese es precisamente la finalidad discursiva de este lenguaje. Permitir que se construya un discurso crítico entre dos personas. El performer no puede trabajar para un público, su trabajo debe apuntar a un individuo, dos individuos, a un grupo de individuos que se encuentran frente a él. El resultado de una performance no es el trabajo del performer, es la cantidad de vínculos concretados entre su trabajo y quienes aceptaron el desafío de construir ese espacio intermedio.
Lo performático sólo se construye allí, sólo se construye entre dos personas. Lo preformativo sólo aparece en tanto se establezca esta comunión, lo preformativo solo se establece y se logra en el espacio, en los espacios conformados de común acuerdo entre ambas partes.

Si esto no se da, lo visto se convierte en un espectáculo, un acting mas o menos bien logrado. Una muestra de técnicas y oficio por parte de un actor. Y el espectador no es nada más que eso, una persona que ve pasar por delante de sus ojos, por decir algo, un programa más de entretenimiento en la TV.
Parafraseando a José Angel Valente y el final del poema “Segundo homenaje a Isidore Ducasse” podríamos decir: *“La performance ha de tener por fin la verdad práctica, su misión es difícil”*

UNA MODERNIDAD DESORBITADA



En el capítulo “El adolescente ¿una creación de la modernidad?” del libro “Historias de la vida privada del Uruguay” aparece esta foto de Horacio Quiroga tomada sin duda a fines del 800, circa 1898. En el pié de foto se dice: *“…la realidad construida por autoridades sociales deseosas de que sus “herederos” cumplieran los roles que le demandaban las familias burguesas y de clases medias”*. Aquí el veinteañero y *“desorbitado”* Quiroga ensaya una pose, una imagen, el registro de una actitud. En la sociedad del novecientos hay un *“…complejo proceso de disciplinamiento de las pulsiones, en aras de la creación de un hombre y una mujer nuevos.”* (Barrán, 1996) Ya Luis Bravo en el prólogo de la reedición de “Se ruega no dar la mano” de Alfredo Mario Ferreiro habla también de la campaña de salubridad colectiva implementada desde 1903. Barrán también cita a *“M´hijo el dotor”* de Florencio Sánchez estrenada en 1903 como pieza que señala el conflicto generacional moderno. Si tenemos en cuenta, que el primer daguerrotipo realizado en el país fue en 1840, que a fines de 1850 se popularizo la fotografía sobre papel, que es a partir de 1860 que aparecen los primeros estudios fotográficos en Uruguay, podemos comprender que su uso sustituyo el costoso y exclusivo retrato al óleo, solo posible para las clases altas. El retrato posibilitó el desarrollo de esta nueva herramienta. Y el símbolo, de la imagen propia estuvo al alcance de más personas. El espectáculo visible de la pose se convirtió en la nueva capilla familiar. Pero en un Uruguay tan pacato y serio, dónde las formalidades y las buenas maneras del novecientos pretendían imponer una nueva moralidad y orden, no sería bien vista esta fotografía, que difícilmente fuera expuesta en la sala principal de un hogar “serio”. Este retrato es más que eso, es el registro de

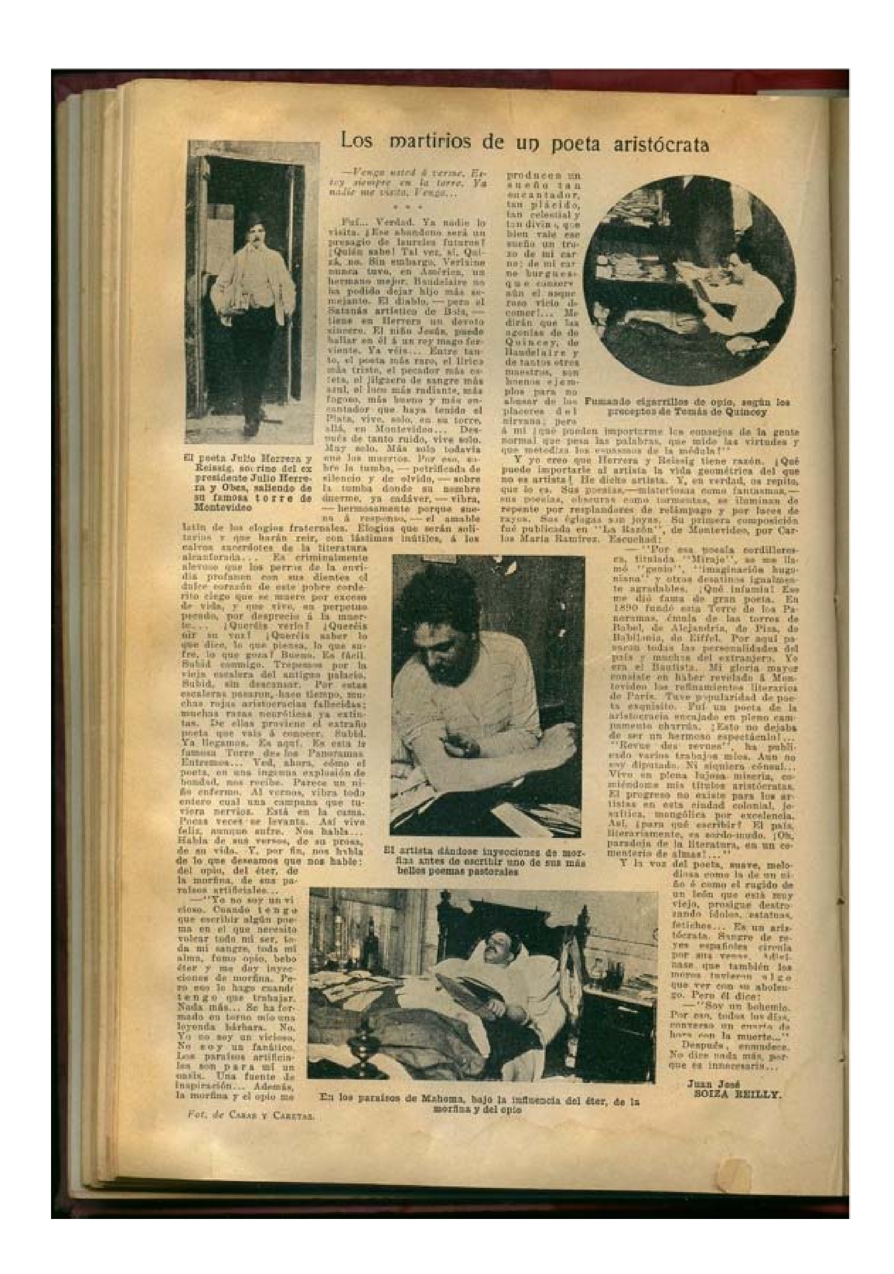
una actitud, es más que una mera pose, es un desafío, una impronta, que una vez que situamos la uruguayez del novecientos, genera una intersección de lo performático, un discurso contra los cánones de la moral y las buenas costumbres. Algo sobre lo que Quiroga, trabajará a lo largo de su vida.

¿QUIÉN DIJO PERFORMANCE?

Si alguien definiría en los albores del siglo XX la actitud de *“lo performático”* sin duda sería Roberto De Las Carreras (Montevideo, 1875 -1963). Sobre él nos dice el crítico Ángel Rama en el prólogo que escribiera al libro “Psalmo a Venus Cavalieri”: *“el poeta debe transformar su vida en un espectáculo fabuloso, tenazmente original y disonante, para ofrecerlo agresivamente a sus contemporáneos, el poeta será actor de si mismo”* (p. 9). En el mismo trabajo se describe a Roberto de las Carreras como *“el portaestandarte del “amor libre” según una confusa teoría de los libertarios del siglo XIX que este dandy del 900 utilizó para conferir seriedad a sus apetencias de escándalo”* (p. 24).
En el pacato y serio Montevideo del 1904, el 26 de Diciembre ocurre una tragedia de ribetes incalculados que terminaría en un duelo en 1906. Celia Rodríguez Larreta, joven esposa del coronel Adolfo Latorre, mantiene una relación extramatrimonial con el joven abogado Luis Alberto de Herrera lo que provoca la separación del matrimonio. Por mediación del abogado de los Rodríguez, Teófilo Díaz, la pareja acepta una reconciliación, en un encuentro en el Hotel del Prado que resulta infortunado, porque Latorre mata allí a su esposa de un balazo. Enterado Díaz, va al hotel y mata a su vez a Latorre cuando la policía lo tenía detenido, por lo que termina siendo internado en una casa de salud por el resto de su vida, por insanía mental. Para enturbiar más el asunto, hay quienes creen que el abogado era el padre natural de Celia. Durante la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez en 1906, decreta el cierre del diario La Democracia. Herrera realiza duras críticas a la figura del presidente en un artículo titulado: *“Paseo sensacional. El presidente por la calle. Un séquito de policías y pesquisas. ¿Quién dijo miedo?”.* El artículo acusaba a José Batlle y Ordóñez, de tener miedo de caminar por la calle sin la compañía de policías, soldados y vigilantes. A su vez Batlle responde con un suelto titulado *“¿Quién dijo miedo?”* y en cierto momento dice *“¡Oh tú, bellísima e irreflexiva niña, que no tuviste a tu lado un varón fuerte en los días de peligro, como lo habías tenido débil en los de la falta, álzate de tu olvidado lecho de piedra y dinos quién dijo miedo!”* Esta clara alusión a los hechos del Hotel del Prado motivaron que la respuesta de Herrera fuera retar a duelo a Batlle, pero éste, invocando sus vestiduras presidenciales lo rechazó. La posta la toma su hijastro Ruperto Michaelson Pacheco y el 22 de Abril se realizó el duelo, que culminó sin muertos. Los hechos del doble asesinato fueron cubiertos de forma notable por los principales diarios del momento “El Día” y “El Siglo” realizando largas notas, pero al mismo tiempo, evitaban hablar del adulterio y dar el nombre del amante. (1)
Esta larga introducción es necesaria, para entender la acción de Roberto de las Carreras realizada durante el velatorio en la casa de Celia, dónde se erige la capilla fúnebre (revistiendo las paredes de colgaduras negras y flores naturales) Allí se dirige el dandy y cuenta Rama: *“se abre paso entre la concurrencia Roberto de las Carreras, custodiado por dos de sus habituales secretarios. Llegado frente al féretro, comienza una declamación rítmica: “¡Yo*

te arrojo todas mis rosas helénicas, oh amante arrebatada a la gloria del beso! No se concibe que una mano sacrílega haya podido herirte. El ara de los dioses ha sido profanada y el Olimpo está triste" Se trata de la "Oración pagana", cuyas hojas va dejando caer sobre el féretro, a modo de homenaje póstumo, para luego retirarse solemnemente seguido de sus acólitos" (pp. 31 – 32). Este final tiene otras variantes, pero lo que nos interesa aquí es el gesto, la acción calculada, que más allá de su militancia en el movimiento por el amor libre que profesaba Roberto (que al igual que su amigo Julio Herrera y Reissig, como veremos después) tenía más de bofetada, de actitud provocadora a la férrea moral montevideana de aquel entonces que de idealismo libertario. La actitud del vate no es un arrebato, es una denuncia calculada utilizando la acción, no un suelto en la prensa que era lo habitual, es el poeta de cuerpo presente, se "es", una construcción de un espacio performativo.

LOS MARTIRIOS DE LA ENFERMEDAD



Los martirios de un poeta aristócrata

—*Venga usted á verme. Estoy siempre en la torre. Ya nadie me visita. Venga...*

* * *

Puf... Verdad. Ya nadie lo visita. ¡Ese abandono será un presagio de laureles futuros? ¡Quién sabe! Tal vez, sí. Quizá, no. Sin embargo, Verlaine nunca tuvo, en América, un hermano mejor. Baudelaire no ha podido dejar hijo más semejante. El diablo, — pero el Satanás artístico de Bois, — tiene en Herrera un devoto sincero. El niño Jesús, puede hallar en él á un rey mago ferviente. Ya veis... Entre tanto, el poeta más raro, el lírico más triste, el pecador más esteta, el jilguero de sangre más azul, el loco más radiante, más fogoso, más bueno y más encantador que haya tenido el Plata, vive, solo, en su torre, allá, en Montevideo... Después de tanto ruido, vive solo. Muy solo. Más solo todavía que los muertos. Por eso, sobre la tumba, — petrificada de silencio y de olvido, — sobre la tumba donde su nombre duerme, ya cadáver, — vibra, — hermosamente porque suena á responso, — el amable latín de los elogios fraternales. Elogios que serán solitarios y que harán reír, con lástimas inútiles, á los calvos sacerdotes de la literatura alcanforada... Es criminalmente alevoso que los perros de la envidia profanen con sus dientes el dulce corazón de este pobre corderito ciego que se muere por exceso de vida, y que vive, en perpetuo pecado, por desprecio á la muerte... ¡Queréis verlo? ¡Queréis oír su voz? ¡Queréis saber lo que dice, lo que piensa, lo que sufre, lo que goza? Bueno. Es fácil. Subid conmigo. Trepemos por la vieja escalera del antiguo palacio. Subid, sin descansar. Por estas escaleras pasaron, hace tiempo, muchas rojas aristocracias fallecidas; muchas razas neuróticas ya extintas. De ellas proviene el extraño poeta que vais á conocer. Subid. Ya llegamos. Es aquí. Es esta la famosa Torre de los Panoramas. Entremos... Ved, ahora, cómo el poeta, en una ingenua explosión de bondad, nos recibe. Parece un niño enfermo. Al vernos, vibra todo entero cual una campana que tuviera nervios. Está en la cama. Pocas veces se levanta. Así vive feliz, aunque sufre. Nos habla... Habla de sus versos, de su prosa, de su vida. Y, por fin, nos habla de lo que deseamos que nos hable: del opio, del éter, de la morfina, de sus paraísos artificiales...

—"Yo no soy un vicioso. Cuando tengo que escribir algún poema en el que necesito volcar todo mi ser, toda mi sangre, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina. Pero eso lo hago cuando tengo que trabajar. Nada más... Se ha formado en torno mío una leyenda bárbara. No. Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne; de mi carne burguesa que conserve aún el asqueroso vicio de comer!... Me dirán que las agonías de de Quincey, de Baudelaire y de tantos otros maestros, son buenos ejemplos para no abusar de los placeres del nirvana; pero á mí ¡qué pueden importarme los consejos de la gente normal que pesa las palabras, que mide las virtudes y que metodiza los espasmos de la médula!"

Y yo creo que Herrera y Reissig tiene razón. ¡Qué puede importarle al artista la vida geométrica del que no es artista! He dicho artista. Y, en verdad, os repito, que lo es. Sus poesías, — misteriosas como fantasmas, — sus poesías, obscuras como tormentas, se iluminan de repente por resplandores de relámpago y por luces de rayos. Sus églogas son joyas. Su primera composición fué publicada en "La Razón", de Montevideo, por Carlos María Ramírez. Escuchad:

—"Por esa poesía cordillerera, titulada "Miraje", se me llamó "genio", "imaginación hugoniana" y otros desatinos igualmente agradables. ¡Qué infamia! Eso me dió fama de gran poeta. En 1890 fundé esta Torre de los Panoramas, émula de las torres de Babel, de Alejandría, de Pisa, de Babilonia, de Eiffel. Por aquí pasaron todas las personalidades del país y muchas del extranjero. Yo era el Bautista. Mi gloria mayor consiste en haber revelado á Montevideo los refinamientos literarios de París. Tuve popularidad de poeta exquisito. Fuí un poeta de la aristocracia encajado en pleno campamento charrúa. ¡Esto no dejaba de ser un hermoso espectáculo!... "Revue des revues", ha publicado varios trabajos míos. Aun no soy diputado. Ni siquiera cónsul... Vivo en plena lujosa miseria, comiéndome mis títulos aristócratas. El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, mongólica por excelencia. Así, ¡para qué escribir? El país, literariamente, es sordo-mudo. ¡Oh, paradoja de la literatura, en un cementerio de almas!..."

Y la voz del poeta, suave, melodiosa como la de un niño ó como el rugido de un león que está muy viejo, prosigue destrozando ídolos, estatuas, fetiches... Es un aristócrata. Sangre de reyes españoles circula por sus venas. Díjolnase que también los moros tuvieron algo que ver con su abolengo. Pero él dice:

—"Soy un bohemio. Por eso, todos los días, converso un cuarto de hora con la muerte..."

Después, enmudece. No dice nada más, porque es innecesario...

Juan José
SOIZA REILLY.

El poeta Julio Herrera y Reissig, sobrino del ex presidente Julio Herrera y Obes, saliendo de su famosa torre de Montevideo

Fumando cigarrillos de opio, según los preceptos de Tomás de Quincey

El artista dándose inyecciones de morfina antes de escribir uno de sus más bellos poemas pastorales

En los paraísos de Mahoma, bajo la influencia del éter, de la morfina y del opio

Fot. de CARAS Y CARETAS.

“Se ha formado entorno mío una leyenda bárbara. No. Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración. . .”

Esto decía Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875 - 1910) en esta semblanza, este artículo publicado en la revista argentina “Caras y Caretas” el 19 de Enero de 1907. Fue el propio Julio quién le sugirió al periodista el carácter de la misma. Fue quién organizo el montaje cuidadoso de fotografías casi descuidadas, una sórdida broma a la moral y a la sociedad de la “aldea”. Además, claro está, una bofetada a sus colegas: *“El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, mongólica por excelencia. Así, ¡para qué escribir! El país, literalmente, es sordo-mudo. ¡Oh, paradoja de la literatura, en un cementerio de almas!...”* Aquí nuevamente se hace presente el espacio de lo performático. El uso conciente de la imagen como un metarrelato crítico, un discurso al decir de Julio César Aguilar: *“una poética de la enfermedad”.* Como señala Idea Vilariño, el uso en Herrera de la morfina correspondía a terapias para aliviar sus dolencias cardíacas y fue él mismo quien alimento la leyenda que "contribuyó a crear para *“asustar a los buenos burgueses de su adicción a las drogas.”* (Vilariño, 1978) En el artículo de Aguilar, hay una cita en la que Soisa Reilly relata el armado de las fotografías: *“Yo fui a hacerle un reportaje junto con el hermano del aviador Adami, que era quien tomaba las fotos. Cuando éste fue a fotografiarlo, Julio dijo: Sería bueno tomarme una fotografía dándome una inyección de morfina o bajo el sueño de la morfina. Pero no teníamos jeringa, y entonces yo fui a la farmacia y compré una jeringa Pravaz y la llenamos con agua, y Julio la puso contra el brazo fingiendo la inyección, y Adami le tomó la fotografía. Después se fingió dormido y tomamos esa otra donde aparece dormido bajo el sueño de la morfina; y la otra en la que aparece fumando cigarros de opio según los preceptos de Tomás de Quincey, la tomamos mientras se fumaba un cigarrillo casero hecho con tabaco Passo Fundo. Julio se reía a carcajadas luego de todas estas cosas, pensando en lo que dirían de sus desplantes.”* Lo performativo de los retratos, la acción de la construcción conciente de una denuncia*: “Fuí un poeta de la aristocracia encajado en pleno campamento charrúa. ¡Esto no dejaba de ser un hermoso espectáculo!...”* una hermosa y seductora performance.

EL HARTE DEL ARTE

En el epílogo que escribió Riccardo Boglione para la reedición del libro “Aliverti liquida, apto para señoritas. Primer libro neosensible de letras Atenienses” publicado originariamente en 1932 producto del colectivo “Troupe Estudiantil Ateniense” relata la siguiente anécdota. En el año 1931 luego de una exposición del *“Primer Grupo de Pintores Modernos Argentinos”* (Xul Solar, Horacio Butler, Norah Borges entre otros) realizada en Montevideo, los jóvenes estudiantes pergeñan la realización del “Salón de Harte Ateniense”. Al decir de Boglione, la Troupe mantenía una postura *“ambigua: por un lado parecía sobrentender una tomada de pelo de “algo que pretendía contrabandear como arte”, pero por el otro, quería amplificar el pequeño shock causado por los argentinos”.* También cita a Víctor Soliño y dice que los Atenienses *“construyeron una especie de caricatura de la vanguardia, con brillantes acentos performáticos”, “un grupo de esforzados luchadores rompía cajones,*

recortaba latas y anudaba sogas proporcionando material para los marcos de los cuadros", "la Troupe contrato, para los oídos de los visitantes, a la (pésima) banda de Francisco Piria para que no tocara otra cosa que "Mi bandera", repetitiva y obstinadamente "durante las dos horas previstas del concierto, mientras la estimulación olfativa se produjo con "Marinas" que hasta tenían olor a mejillones y todo" (Boglione, 2012).
Si bien la Troupe, se desempeñaba en las artes escénicas, la representación paródica y teatral, el music hall y las varietés, cabe entrever tanto en este Primer Salón (como en el segundo realizado el año siguiente), un carácter que diferencia la representación a la que como troupe estaban abocados, pasando a la acción directa, que como grupo (se / y) exponía. Ya no son actores *"representando"* papeles, sino que son los *"Atenienses"* mismos quienes se exponen, es la propia Troupe quien genera el centro de la *"interpreta /acción".* Hoy serían vistos estos salones como instalaciones, happenings y performances multimedias, por eso, resulta interesante ver, como fuera del mainstream y antes de que se establecieran estas definiciones desde la Metrópoli, aparecen de forma aislada y sin un método que lleve a profundizar en las mismas, diversas acciones a lo largo de la periferia. Desde los centros de poder, siempre se ha subvalorado los trabajos realizados fuera de su control mediato y asumen (y asumimos) que lo nuestro siempre es burda copia.

EL ESPACIO INMATERIAL DE LO PERFORMATIVO

Un caso, que provocó la indignación y el desasosiego del ambiente literario de Montevideo. Fue el recital realizado en la Asociación Cristiana de Jóvenes, el 12 de Junio de 1949, por los jóvenes poetas Lucy Parrilla (Valladolid, 1925 – s/d) y Humberto Megget (Paysandú, 1926 – Montevideo, 1951). Ambos presentaban textos de sus primeros poemarios, *"La flor sin término"* y *"Nuevo sol partido"* respectivamente. Los asistentes se encontraron ante la incómoda situación de tener que escuchar a los autores leyendo "de espaldas" al público. Recién en 1989 nos enteramos el porqué de la acción. A través de una carta, Lucy Parrilla le cuenta al investigador Pablo Rocca el porque de esa actitud que sorprendió a más de uno de los presentes: *"Sin caras, sin gestos, los poemas llegarían puros, sin interferencia"* (Rocca, 1991). Para sopesar el efecto producido entre la intelectualidad de aquél entonces, alcanza citar una carta que la poeta Idea Vilariño le enviara meses después a Megget incluida en el trabajo de Rocca: *"Debo confesarle que cuando me enteré de las circunstancias de su lectura en la Asociación Cristiana, pensé de usted lo peor que autorizan pensar los lados menos buenos de su persona."* Luego de la muerte de Megget, Vilariño reconocerá el valor de la obra poética de este autor, realizando un excelente prólogo a la reedición de *"Nuevo sol partido",* que publicara Banda Oriental en 1965. A mediados del siglo XX buena parte de la intelectualidad uruguaya sigue manteniendo esa postura aséptica, mesurada, políticamente correcta, esas pulsiones de las que habla Barrán y que modelan aún hoy es imagen arquetípica del culto, erudito y serio intelectual nacional. A su vez es el arquetipo que se proyecta en nuestro público. Esa idea, ese gesto inusual, de entender el espectáculo como algo más que una mera representación mimética del texto, ese buscar el espacio inmaterial entre el poeta y el espectador, nos lleva a entender esta acción, al menos, como una proto-performance. No sabemos la verdadera intencionalidad de Parrilla y

Megget o al menos no sabemos si la planificación del gesto no incluía una intencionalidad de provocación. Esto ya sería especulación, pero no sería erróneo pensar la búsqueda conciente de incomodar a esa sociedad “acartonada”. Además estos jóvenes poetas formaban parte de ese grupo conformado por el hermano de Lucy: el poeta José Parrilla (Montevideo, 1923 - Levens, 1994) y su gran amigo y pintor Javier Cabrera (Montevideo, 1919 - 1992), grandes iconoclastas del cuarenta montevideano. Si bien Parrilla y Cabrera en ese año se encontraban en España, su clara influencia en los jóvenes poetas parece más que evidente.


(2)

Cabría señalar la figura de Parrilla y su pasaje por Valladolid donde junto a Cabrera y la pintora Alma Castillo (esposa del primero) conformaron junto a artistas locales el colectivo llamado *“Pascual Letreros”* en el que Parrilla oficiaba como teórico del grupo. El crítico Juan Eduardo Cirlot quien en su Diccionario de los Ismos, define al *“Esterismo”* como un movimiento ideológico, poético y artístico, fundado en Montevideo en 1944 sustentado por las obras de Parrilla: *“La llave en la cerradura”, “Rey beber”* y con las primeras exposiciones de Javier Cabrera. Tanto en Valladolid como posteriormente en Barcelona el grupo a su paso iba generando reacciones encontradas de estupor y rechazo. Recuerda Rocca en un artículo titulado *“El misterioso José Parrilla”* una conferencia dada en Montevideo, hacia 1942, quién provocó al público con una murmurante conferencia, cruzada de palabras obscenas, que pronunció en un local gremial anarquista (Rocca, 1994). Y de conferencias proto-performáticas hay varios registros de su paso por la península Ibérica. Por ejemplos las realizadas en el Aula Magna de la Universidad de Valladolid en el 50, donde Parrilla dio una insólita conferencia de cinco palabras o la que dio junto al escultor Gerardo Pintado donde utilizaron largos silencios como forma de

provocación participativa, suscitando la mayor perplejidad entre los asistentes. O la citada en el artículo *"¡ESCÁNDALO VANGUARDISTA EN VALLADOLID! El grupo Pascual Letreros (1945-1956)"* realizado por Javier Baladrón Alonso: *"Entre otros eventos, armó gran revuelto un extravagante recital representado el 14 de julio de 1958 en el pequeño Teatro Candilejas en la Rambla Cataluña, de Barcelona, "acto esterista" en el que bajo la dirección de José Parrilla algunos nuevos miembros recién incorporados al grupo, – entre otros Marta Navarro y Fernande Dalézio – con sus cabezas totalmente rapadas al cero, leyeron Poemas de Rimbaud y otros textos en francés, interminables lecturas acompañadas como fondo por la música de una flauta, en las que llegó un momento en que se perdió el hilo y el sentido del texto, ante la incomprensión, risas y los más dispares comentarios por parte del público asistente."*
Un excelente epitafio posible para Parrilla sería las palabras de Maggi de su artículo "José Parrilla en París": ***su obra fue (es) su vida.***

SOBRE LAS PROPIAS HUELLAS

Vanessa Place, de forma irónica escribe en el 2012: *"Soy norteamericana. Así, es mi destino manifiesto poder llegar tarde a la escena y tomar el crédito de cualquier victoria subsecuente."* Así comienza su artículo *"Conceptualismo Global"* donde satiriza una práctica común de la Metrópolis, el apropiamiento de formas artísticas, que tienen larga data y diferentes procedencias. Los artistas de las periferias son relegados o ignorados, Sus prácticas son minimizadas y cuando esto es asumido, aparecen luego, rescatando archivos, comprando y apropiándose luego del mérito de su re valorización. En la actualidad hay un re descubrimiento del conceptualismo Latinoamericano, museos y galerías vuelven a saquear este continente y sus riquezas. Sólo la inclusión en las grandes colecciones parece darle el valor a las obras y los artistas. Hay que mirar atrás y encontrar nuestras propias huellas, entender de donde venimos para saber hacia donde vamos.

Bibliografía.

Barrán, P (1996) Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 2: El nacimiento de la intimidad 1870-1920. En: Taurus (Ed.) *"El adolescente ¿una creación de la modernidad?"* Montevideo: Editor
Bravo, L. (2013) Se ruega no dar la mano. En: Yaugurú (Ed.) *Alfredo Mario Ferreiro: agitador y artista pleno de la vanguardia uruguaya.* (pp. 7 - 16). Montevideo: Editor.
Boglione, R. (2012) Apto para vanguardia: contexto, pretexto y texto de Aliverti liquida. En: G. Wojciechowski (Ed.) *Primer libro Neosensible de Letras Atenienses. Aliverti Liquida. Apto para señoritas.* (pp. 132–135) Montevideo: Yaugurú
Rama, A. (1967) Prologo. En Arca (Ed.) *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas, Roberto de las Carreras* (pp. 7 – 46). Montevideo: Editor
Rocca, P. (1991) Humberto Megget, vanguardia viva. En: Banda Oriental (Ed.) *Obra completa de Humberto Megget*. Montevideo: Editor
Soliño, V. (1973) Vida, pasión y muerte de la Troupe Ateniense. En: O. Casalas (Ed.) Montevideo: Publicaciones AGADU

En línea.

Aguilar, J. C. – *Hacia una poética de la enfermedad: Julio Herrera y Reissig*
http://sincronia.cucsh.udg.mx/aguilarwinter2010.htm
Almada, N. – La Tragedia del Prado
http://www.ort.edu.uy/facs/boletininternacionales/contenidos/167/culturauno166.html
APLU Boletín nº 62 sobre Julio Herrera y Reissig
http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Boletin-62.pdf
Baladrón – A. J. - *¡Escándalo vanguardista en Valladolid! El grupo Pascual Letreros (1945 -1956)*
http://www.yasni.es/ext.php?url=http%3A%2F%2Fartevalladolid.blogspot.com%2F2012%2F03%2Fescandalo-vanguardista-en-valladolid-el.html&name=Jos%C3%A9+Carlos+Romera+Parrilla&cat=statement&showads=1
De Marsilio, J. - *Cabrerita, Parrilla y la peña del Yatasto.*
http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/09/12/18/cultural_460020.asp
Italiano, J. A. – Proto-performance & Arte de Acción en Uruguay (1961 – 85)
http://es.scribd.com/doc/128761247/Proto-Performance-Arte-de-accion-en-Uruguay-1961-85-Ampliada
Maggi, C. - *José Parrilla en París.*
http://historico.elpais.com.uy/12/05/06/predit_639736.asp
Maiztegui, L. - *Entrevista en programa de radio.*
http://www.espectador.com/noticias/262796/intrusos-en-la-historia-patria-la-tragica-muerte-de-celia-rodriguez-larreta-a-manos-del-astado-teniente-latorre
Neves, S. - *El divorcio cumple 100 años, los apóstatas de la fe.*
http://www.semanario-alternativas.info/archivos/2008/1)enero/1__4.01.2008/PDF/portada/divorcio.pdf
Place, V. - *Global Conceptualisms. I am American*. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/place_global.html
Rocca, P. - *El misterioso José Parrilla.*
http://letras-uruguay.espaciolatino.com/parrilla/misterioso.htm
Soiza, J. - *Los martirios de un poeta aristócrata.* Disponible en:
http://www.herrerayreissig.org/www.herrerayreissig.org/Caras_y_Caretas.html

(1) El Parlamento uruguayo aprobó en 1907 la ley de divorcio dando así un paso más en la secularización cultural. Es que la consolidación de la intimidad y los cambios demográficos, asegura el historiador José Pedro Barrán, ya habían abonado el terreno para un cambio legislativo de este tipo.

(2) José Parrilla, fotografía publicada en La Vanguardia, Barcelona nº 94, 26 de Julio de 1958.